

Payró: los triunfos del escritor victimizado

193

Miguel Dalmaroni

*"...los desheredados de la fortuna,
al par que multimillonarios del
cerebro"*

Roberto Payró ¹

*"Estamos en efecto en un mundo
económico al revés: el artista sólo
puede triunfar en el ámbito
simbólico perdiendo en el ámbito
económico (por lo menos a corto
plazo), y al contrario (por lo menos
a largo plazo)".*

Pierre Bourdieu ²

1. La nítida equivalencia entre los epígrafes de Payró y Bourdieu podría llevarnos a sospechar la obviedad de ciertas leyes de la sociología del campo literario cada vez que las confrontamos con las particularidades de un caso histórico; o, si se quiere, a la convicción de que la *illusio* no es nunca una fe que impida tomas de posición sociológicamente

esclarecidas; o, con menos elegancia teórica, a la ocurrencia de que no hay fase de constitución del campo que no cuente entre sus héroes fundadores con un Bourdieu *avant la lettre*, incluso fuera o lejos de Francia. Alguien podría contraargumentar que para que fuésemos capaces de convertir intervenciones como la de Payró en nuestras propias objetivaciones, hacía falta que Bourdieu nos lo propusiera. Quedaría así planteada una polémica, no menos ideológica que banal, del tipo "lectura contra tecnocracia teórica", o "eureka sociológico contra nada nuevo bajo el sol", que no ahondaremos aquí. Porque lo que nos interesa, con el estímulo no importa tanto si indispensable o innecesario de los hallazgos u obviedades de Bourdieu, se refiere a las opacidades que conviene sospechar tras el sujeto transparente que nos presentarían ciertos escritos de Roberto J. Payró.

Porque esa transparencia de la carrera y de la obra de Payró parece estar entre las principales razones que lo han convertido en uno de los nombres privilegiados cuando se trata de hacer la historia del proceso de profesionalización del escritor argentino y de la emergencia de algo que se parezca a un primer "campo literario" en Buenos Aires. Decir que Payró lidera o protagoniza el reclamo de sus pares durante una etapa decisiva del curso de ese proceso no es proponer una inferencia crítica ni una tesis que demande argumentos de alguna complejidad interpretativa. Es hacer, apenas, una sinopsis de la actividad, de los escritos y los dichos de Payró, casi una tautología.

Para no entregarnos a la supuesta nitidez de tales obviedades, propondremos aquí, como punto de partida para explorar las opacidades que se introducen con las diversas ficciones del sujeto, que en la relación de Payró con ese ascenso de las letras argentinas revistió particular importancia el conjunto de actividades que desplegó el escritor durante el último año de su permanencia en el país, antes de trasladarse a Europa a principios de octubre de 1907 para permanecer allí hasta 1919.³ Además de la publicación de **El casamiento de Laucha** en 1906 -inicio de una serie en la que podríamos incluir **Pago Chico** (1908) y **Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira** (1909)- se registra en el período un conjunto de episodios en el que puede identificarse, por un lado, buena parte de las razones que hacen de Payró un agente decisivo para

la diferenciación social de las prácticas literarias; y por otro lado, algunos de los rasgos distintivos y de las operaciones constitutivas de ese proceso.

Entre agosto y diciembre de 1906 Payró publicó en *La Nación* la serie de sus "Crónicas del día" -casi todas recopiladas tres años más tarde en el volumen *Crónicas* (1909)-. Allí están algunos de los más importantes textos de Payró relativos, por una parte, a la situación del teatro nacional y de su público, y por otra a la profesión del escritor, sus condiciones laborales y la necesidad de su agremiación, entre otros tópicos. Como se sabe, algunos de esos artículos se encadenaron como una campaña que dio lugar a la creación de la primera Sociedad de Escritores, de la que el mismo Payró fuera electo presidente provisional. Inmediatamente, ya en 1907, Payró fue, de un modo u otro, protagonista de tres *estrenos*: primero, presentó en público su flamante Sociedad de Escritores, durante una velada en el teatro Odeón, con un discurso suyo y una conferencia del oportuno Leopoldo Lugones (González Lanuza, 71); en segundo lugar, dio el título de una de sus obras para nombre de la revista literaria que más persistente voluntad demostraría en la creación de un *ambiente literario* (*Nosotros*, en efecto, toma su nombre del título de una novela inconclusa de Payró, de la que publica el primer capítulo durante las tres primeras entregas.⁴ Finalmente, el 22 de junio de 1907 Payró estrena también en el Odeón su drama *El triunfo de los otros*, que *La Nación* había publicado en folletín entre el 13 y el 23 de enero.⁵

195

Esta mirada sobre la cronología autoriza la hipótesis, anotada por David Viñas de modo formulario, de que *El triunfo de los otros* condensó o escenificó la culminación de uno de los principales núcleos de la carrera de Payró.⁶ Me refiero al hecho de que mientras milita por la profesionalización del escritor el discurso de Payró ficcionaliza - además de las intenciones y acciones programáticas o declaradas- numerosos tópicos del discurso de los intelectuales de entre siglos acerca de sí mismos y de su relación con la sociedad, a la vez que mediante esas imágenes de escritor pone en escena y procura resolver imaginariamente los conflictos que definen esa relación.⁷

2. **El triunfo de los otros** escenifica el ocaso de Julián Gómez, una *joven promesa* que para subsistir ha entregado el talento de su pluma a la firma de los otros: alguna vez a la prensa, y en el momento en que se desarrolla el drama a un político en ascenso, Bermúdez, y a un dramaturgo bohemio e inescrupuloso, Cienfuegos. El triunfo que éstos alcanzan sobre el final de la pieza, merced a un "discurso-programa" el uno y a un drama el otro, enteramente escritos por Julián, coincide con el irreversible agotamiento cerebral del escritor; en manos de Inés, su abnegada compañera, ha quedado el manuscrito de **Anónimo**, el drama genial e inspirado con que Julián esperaba alcanzar la consagración pública que le ha sido negada.

Lo primero que salta a la vista cuando se analiza la pieza como hecho teatral es la contradicción entre los tópicos sobre los que la obra insiste con nitidez pedagógica -la denuncia del fracaso del escritor, vampirizado por el periodismo, por la política y por el teatro como negocios ajenos- y el contexto de enunciación: respecto de la actividad teatral, Payró viene no sólo de protagonizar en 1905 un éxito resonante de taquilla con **Marco Severi**, sino que además colabora desde 1906 como director artístico, traductor y adaptador para la compañía Podestá Sciotti⁸; respecto del periodismo, hace más de tres lustros que Payró ingresó a **La Nación**, donde ya es una firma destacada, de modo que ha dejado muy atrás el riesgo de verse entregado a la prensa facciosa al servicio de la política de partidos; por otra parte, cuando se estrena **El triunfo**... su autor es una figura de cierta notoriedad también como flamante presidente del joven gremio de sus pares.⁹

Esa contradicción puede inscribirse en la tensión que según Sarlo define toda la obra de Payró -entre la literatura como espacio hospitalario para la libertad creadora y el periodismo como "vía crucis" que convierte literatos en ganapanes-. Pero la contradicción puede pensarse también como estrategia de autovictimización de los no tan débiles y emergentes literatos: es precisamente Payró, el escritor más claramente identificado con la doctrina de la profesionalización, reporter estrella del principal y más moderno diario del país, con varios libros editados y tres puestas teatrales crecientemente exitosas anteriores a ésta,

quien se ocupa de *dramatizar* la situación social de sus pares y la suya propia. Así, se puede conjeturar que Payró está agregando aquí una estrategia destinada a estabilizar un proceso de profesionalización del escritor cuyo carácter incipiente conduce a representarlo con menos solidez de la que en realidad estaba adquiriendo. No parece seguro que, en términos sociológicos y económicos, Julián, el malogrado escritor protagonista de la pieza, siga siendo la subjetividad más representativa de los escritores porteños del momento, pero puede seguir siéndolo en términos imaginarios, lo que constituye un punto de apoyo para las representaciones que de sí mismos entregan los escritores a su público, a las instancias del poder y a sus propios pares. O, dicho de otro modo, el tópico del genio incomprendido habita también el imaginario del público teatral porteño y de los lectores de **La Nación** o de los semanarios ilustrados, y portanto ese tópico puede ser subrayado escénica o ficcionalmente con el propósito de formar opinión a favor, o de reforzarla.

197

3. Es posible pensar esa estrategia de autovictimización como reemergencia y uso de algo que puede rastrearse en los comienzos de Payró: un núcleo biográfico que, a su vez, Payró ha cultivado escriturariamente como su versión de esa imagen de escritor entre heroica y sacrificial propia de la fase de emergencia del campo literario. En **Alrededor del mundo**, un "juguete cómico" compuesto hacia sus 17 años, Payró lamentaba en verso la condición del periodista:

*Entre papeles de diario / escribiendo con premura / pasa la vida
más dura / este pobre perdulario. / Siempre subiendo al Calvario/
que está perenne a su vista / trata de hacerse alquimista /
trocando en oro su cobre, (señala la cabeza) / mas nunca sale de
pobre / el mísero periodista (González Lanuza, 34).*

En la acotación escénica agregada entre paréntesis, que propone una lectura metafórica de "oro" como un bien de naturaleza intelectual, se organiza con claridad la ambigua relación del escritor moderno con el mercado, esto es, se formula la inversión de la ley de la ganancia

material como lógica del campo, y por tanto la situación de tensión extrema constitutiva de esta nueva subjetividad: el intelectual dispuesto a responder sólo a los dictámenes de su propio espíritu pero impedido de hacerlo desde que está obligado, para subsistir, a someterse a las demandas del mercado cultural. El texto está citado, supuestamente de memoria, en una carta de diciembre de 1908 enviada por el propio Payró a Alberto Gerchunoff, en la que, mientras va repasando su carrera literaria, Payró anota: "Mi vía crucis periodística... comenzó allá por 1883"; "Pronto cobraría por mis trabajos, hasta entonces completamente gratuitos, y con el *cobro* comenzaría mi vía crucis. En efecto, nada ha sido -siempre- más antipático y hasta odioso para mí que el periodismo a sueldo, y sujeto a voluntad ajena" (citado en González Lanuza, 37 y 40). Payró declara esto a modo de confesión, a pedido de un joven escritor que le profesa admiración y lo toma como modelo de profesionalismo. Luego, parece necesario confrontar tales sinceridades con otros escritos de Payró en los que el escritor procura entablar una relación menos confrontativa o más estratégica con el mercado. Pienso, por ejemplo, en un texto fechado pocos días antes de la carta mencionada, también en Barcelona, la "Crónica de estas «Crónicas»" con que Payró precede la recopilación de las mismas. Lo que se dibuja allí, antes que un rechazo, es una tensión con la empresa periodística planteada en términos de propiedad: el diario *La Nación* cobra en especies espirituales -comparte la propiedad de los textos y condiciona la libertad creativa y retórica del escritor- pero proporciona público y autoridad a las obras; entre los polos de esa disyuntiva, la posición de Payró se dramatiza en la indecisión de las oscilaciones:

Quiero a estas Crónicas, porque en ellas he puesto mucho de mi alma, todo lo que cabía dentro del impersonalismo normal en el diario a que estaban destinadas, y que las honré prohijándolas como prenda propia. Si yo hubiera sido el único responsable de ellas, claro está que se mostrarían más sueltas de cuerpo, más atrevidillas -sin faltar al decoro- y muchísimo más mías; pero ya eran harto desenvueltas y personales para la correctísima y selecta compañía en que se presentaban, y para el diario que se hacía responsable de ellas, y como padre, debo agradecer a LA

NACION la indulgencia demostrada a las traviesas hijas de mi escaso ingenio () Ya sé que esa eficacia no es tanto de mi palabra cuanto de la gran tribuna en que resonó, dándole una autoridad incomparable; pero en mi inmodestia, reobjetaré que, en resumidas cuentas, por mucho que a la tribuna toque, algo ha de quedarme a mí, o aun algos, porque motivos debieron existir para dejarme trepar hasta allí, diariamente, con honra y provecho, y al fin y al cabo, yo fui quien dijo lo que dije (1909: 8-10).

Si el "padre" es Payró, La Nación "prohija" (adopta y se apropia de). Así, la reunión y reedición en libro podría leerse como reappropriación por parte del autor de lo que es suyo, si no fuera porque el libro no funciona, de hecho, como instrumento de recuperación de las pérdidas libertades creativas o retóricas: "Ni las he retocado siquiera; sólo me he permitido poner aquí y allí alguna nota que me parece del caso", aclara Payró (1909: 10). Con lo cual, además, no resulta injustificada esta otra conjetura: desde Barcelona, Payró intenta compensar las pérdidas simbólicas que ocasiona estar ausente de Buenos Aires, es decir, mantener mediante las reediciones en libro ese lugar destacado que la columna cotidiana en *La Nación* y las puestas de los Podestá le habían permitido alcanzar.¹⁰ Así, la tensión vuelve a presentársenos a través de los modos en que Payró imagina ciertas decisiones que acaba de tomar sobre su vida: el uso de la herencia familiar se procesa primero, en 1908, como oportunidad para el anhelado apartamiento del "Calvario" periodístico -la posibilidad de *retirarse* para desatender a los patrones y dedicarse a la alquimia de trocar en oro el cobre intelectual. Pero a poco de haberse procurado, mediante la renta repentina e inesperada, la ansiada torre de marfil, ésta comienza a procesarse discursivamente como la vía hacia la des-consagración y hacia la improductividad literaria. Escribe Payró en 1913:

*...y cuando se habla de letras argentinas, no importa dónde, desde "La Nación" hasta "Nosotros", pasando por todo lo demás, nunca se hace mención ni aun alusión a mis trabajos. Sin duda lo merecen. Y lo digo sin la menor amargura, aunque tenga todavía cierta estimación por varias obritas, como *El nieto*, por*

*ejemplo. (...) Todo lo tengo planeado, preparado, semiescrito, pero le confesaré que sólo ahora comienzo a terminar una crisis de desaliento, de "¿para qué?", dura y prolongada que me ha tenido en la incertidumbre y de la que tengo que salir por un gran esfuerzo de voluntad."*¹¹

200

Esa tensión que conduce de la falta de reconocimiento a la improductividad estaba ya espectacularizada en **El triunfo de los otros**, un drama exitosamente representado en el que se proclama que el vampiro-mercado no quiere representarlo¹², en una negativa o diferimiento persistente que condena la subjetividad a la anonimia, hasta apagar el cerebro del artista.

4. La tensión, a su vez, puede pensarse como rasgo del nacimiento del escritor argentino en tanto subjetividad diferenciada y socialmente reconocida, sobre todo si se repara en que **El triunfo de los otros** es la variación de Payró sobre un tema recurrente mediante el cual se procesan en la Argentina del 900 imágenes de escritor de comienzos: nos referimos a la ficcionalización de una escena en que el *capocómico* -casi siempre Podestá- rechaza la pieza dramática de un joven inspirado que ha logrado una entrevista con el empresario para proponerle su estreno. En otro lugar hemos analizado el modo autoparódico en que esta escena de fracaso inicia un texto de Emilio Becher (Dalmaroni, 84-92). En **El mal metafísico**, Manuel Gálvez pone al malogrado Carlos Riga en una casi idéntica incursión frustrada en la escena nacional (1917, 235 y sigs.). El mismo episodio abre la autobiografía del propio Gálvez, quien, a diferencia de los idealistas Carlos Riga y Julián Gómez, se buscó otro empresario tras el rechazo de Podestá, y dejó que un bibliotecario del Club del Progreso metiera mano a su gusto en el drama con tal de hacerse un nombre a corto plazo en la reducida República de las Letras (Gálvez, 1961: 17 y sigs.).

El caso de Gálvez es relevante por su semejanza con el de Payró en lo que respecta a la atención constante que mantuvieron sobre los

mecanismos tanto ficcionales como de sociabilidad necesarios o disponibles para hacerse literatos. Porque la estrategia de autovictimización que, tras observar la contradicción entre historia representada y contexto de enunciación, leamos en **El triunfo de los otros**, termina de presentársenos en todo su significado y en su funcionalidad cuando reparamos en ciertos movimientos e iniciativas de Payró, en tanto agente y firma reconocible, en el interior del incipiente campo literario. A la luz de los relatos biográficos, dos episodios que se traman en la relación transversal de Payró con las generaciones, grupos o formaciones sucesivas de escritores parecen especialmente significativos.

201

Hacia principios de la década del 90, cuando ingresa a **La Nación**, Payró es un joven entre expertos: "Entra a formar parte de la capilla literaria que reúne a Bartolito Mitre, (...), Julián Martel, Fray Mocho, Julio Piquet, (...) compensando así la falta de un medio estimulante", (Larra, 122). Luego, hacia 1896, es protagonista de las tertulias en el Aues's Keller y otros bodegones donde se reúne con Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero, Alberto Ghirardo, Francisco Grandmontagne, el pintor Martín Malharro, Diego Fernández Espiro, Gabriel Cantilo y Julio Piquet de **La Nación**, entre otros. Es el momento de irrupción del modernismo, a cuyo movimiento -más que a cuya estética- se suma Payró decididamente, siendo ya, como anota Sarlo, "un miembro activo del campo intelectual argentino" (399). Hacia los primeros años del siglo cambia una vez más de interlocutores y de rol:

Se va Rubén a París, Martel hacia el infinito. Otros se dispersan convertidos en honestos burgueses y padres de familia. Pero las tertulias continúan. Ahora es en La Brasileña de la calle Maipú. Al lado de Roberto aparecen Emilio Becher, periodista talentoso, Emilio Ortiz Grognet, (...) Joaquín de Vedia, Mario Bravo, Alberto Gerchunoff". (Larra, 133-134)

Payró va convirtiéndose ahora en un ejemplo de escritor profesional para los jóvenes literatos, especialmente para los que se reúnen en torno de la revista **Ideas** de Manuel Gálvez.

En medio de esa carrera de postas en la que Payró, en lugar de entregar su puesto a un relevo, lo cubre él mismo ¹³, se dan dos episodios paradigmáticos del tipo de estrategias de esas “sociedades de bombos mutuos” en que se convierten los escritores (Bourdieu: 1967, 143). Se trata de dos operaciones de Payró destinadas a forcejear una con el mercado, la otra con sus pares. La primera ha sido narrada por Roberto Giusti (1956: 11-12; y 1965: 102-104) y por Gálvez (1961: 66 y 186-187): la revista *Ideas* había publicado el drama de Payró **Sobre las ruinas**. Poco después la pieza fue rechazada por Pepe Podestá, con el argumento de siempre: era poco teatral. Tras ese desdén, durante el banquete por la celebración del primer aniversario de *Ideas* se hizo circular entre las mesas una encuesta a propósito del drama, por iniciativa de Juan Pablo Echagüe y Antonio Monteavaro. Respondieron, entre otros, David Peña, Carlos Octavio Bunge, Monteavaro, Echagüe, José Ingenieros, Atilio Chiappori, Ricardo Rojas, Alberto Gerchunoff, Becher, Gálvez y el mismo Payró. *Ideas*, claro, publicó los resultados de esa compulsa gastronómica en su número 14, de junio de 1904. Tres meses después, Jerónimo Podestá, que al parecer también había rechazado la pieza, la aceptó para su representación (pero hay que decir que Payró, a su vez, accedió a acrecentar la teatralidad de la pieza, es decir, a abreviar algunos interminables parlamentos de sus personajes, siempre tan pletóricos de *ideas*).

El segundo episodio parece la inversión del primero ¹⁴. Las biografías de Payró coinciden en una anécdota: en 1897, en una tertulia en casa de Luis Berisso, Payró leyó ante sus amigos Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero y Alberto Ghirardo su drama **Triunfador**, al parecer precedente directo de **El triunfo de los otros**; tras una discusión acalorada de la que no tenemos los detalles, Payró habría decidido archivar u olvidar la pieza (Larra 173; González Lanuza, 7 y 60; Sarlo, 399). No obstante, el **triunfador** así fracasado volverá por sus fueros en andas de un éxito posterior: el 13 de octubre de 1904, al cumplirse veintiséis días del estreno de **Sobre las ruinas** y tras representarse ese drama, el mismo elenco cerró la velada con el sainete en un acto **Triunfador**, pieza breve con el mismo tema pero distinto argumento que **El triunfo de los otros** (García, 121; Weyland, 14).

La sucesión de una y otra circunstancias resulta paradigmática porque muestra cierta firmeza voluntarista para obtener lo que se busca a través de una relación ambigua con las dos reglas antagónicas de consagración: la aprobación de los pares se despliega (o por lo menos *se narra* a posteriori) como instrumento de presión sobre el mercado, pero también, cuando hace falta, el éxito de taquilla logrado tras esa puja puede usarse para revertir otro dictamen de los hermanos en las letras si ha sido adverso. Así, el análisis de la complejidad de las operaciones combinadas con que escritores como Payró construyen sus carreras se revela imprescindible para medir y caracterizar las estrategias de ficcionalización de la subjetividad que despliegan en sus escritos.

203

5. Por eso, el hecho de que los pactos y las transacciones que Payró lleva a cabo con el campo del poder en procura de hacerse un nombre lo sean principalmente con el mercado teatral y periodístico, no debe conducirnos a subestimar un núcleo llamativo de **El triunfo de los otros**, que señala algo más acerca de la conflictividad de tales alianzas. Pues en la pieza, la vía para sortear la relación siempre desigual con los vampiros del periódico o de los teatros no son las transacciones con esos amos del mercado, sino un pacto con el Estado. Si bien es cierto que la imposibilidad de cerrar ese pacto acentúa el carácter denunciante de la representación, no lo es menos que se lo presente como la situación ideal, deseada y reclamada para las relaciones entre literatura y poder. Expuesta en forma de tesis en la escena I del Acto III, cuando Inés lee el comienzo del artículo que Julián está escribiendo para **La Verdad**, la clase de autonomía que Payró imagina aquí para las letras repone un programa de *gobierno de la ciudad por los poetas*. "La acción, que aparentemente prima sobre el pensamiento en la materialidad de la vida, no puede ejercerse si el pensamiento no la impulsa." (244)

No es casual al respecto que sea Bermúdez, el político promisorio que se deja conducir ideológica o discursivamente por Julián, quien, después de haberle prometido hacer de él "el cerebro del país" (256), pronuncie esta frase al final del drama: "¡El, que nació para gobernar

el mundo!" (259).

204

Ese pacto se organiza según el imaginario del reformismo socialista: una revolución pacífica (237), llevada a cabo por un político pobre, que logra encaramarse en la cima del poder público con sólo decir discursos escritos por un cerebro superior, el artista. En relación con eso, sin embargo, no habría que minimizar el hecho de que la forma específica de esa alianza imaginaria remite de modo indirecto pero reconocible a un sistema de sentido extraliterario particular: los modos en que las fracciones reformistas del roquismo se relacionan con los intelectuales. Pues en el texto la salvación económica y la consagración simbólica y social de Julián se vaticinan por dos vías bien particulares: el Ministerio de Instrucción y el Ministerio del Interior (en el que finalmente, cuando su deterioro mental es irreversible, se lo nombra como Subsecretario); esto es, las carteras que desde 1901 y hasta poco antes de la época de producción y puesta en escena de la obra ha ocupado Joaquín V. González, desplegando una política de cooptación de intelectuales puestos a elaborar soluciones técnicas -sociológicas, jurídicas, pedagógicas- para la crisis del Estado oligárquico (intelectuales entre quienes se destaca, para nuestro interés específico, la figura de Leopoldo Lugones).¹⁵

De este pacto deseado puede decirse que es una de las formas imaginarias que alcanza en Payró la "consagración del escritor" (Benichou; Gramuglio, 1995). Porque, por lo menos en esta obra y en este núcleo temático, Payró repite a su modo -es decir, como denuncia de su incumplimiento- la lógica de las relaciones entre letrados y Estado que nadie mejor que Lugones parece haber resuelto imaginariamente y perseguido en su carrera pública: si en el siglo XIX las letras habían sido una función de la política o, como quiere Ludmer para los escritores del 80, un equivalente del Estado mismo, ahora, con la emergencia incipiente de un campo literario que busca su legitimación social, las políticas del Estado resultan funcionales a la constitución de las letras y del escritor nacional. No hay mejor Estado, imaginan Lugones o Payró en este punto donde confluyen sus tan divergentes liberalismos, que aquél que preste oído atento a los literatos hasta dejarse soplar por ellos las letras supremas y confiables de la patria o del buen gobierno, y por tanto, que

contribuya al reconocimiento colectivo del escritor y garantice su autonomía simbólica y económica.¹⁶ Es Bermúdez; o un Bermúdez que pudiera arrepentirse a tiempo de su vampirismo, aleccionado por el final trágico de la pieza de Payró. El estadista que tras llevar a la acción las ideas del otro sin cambiarles una coma, hace del artista un funcionario encumbrado y completa su mecenazgo de Estado allanándole el camino para triunfar en el teatro y en la prensa.¹⁷

Notas

- ¹ En carta a Rubén Darío, fechada en Buenos Aires el 6 de diciembre de 1906, incluida en Ghirardo (419) Payró informa allí a Darío de la creación de la Sociedad de Escritores.
- ² En Bourdieu, 1995: 130
- ³ Payró hizo un corto viaje a Buenos Aires en 1909, y otro en 1919. En 1922 regresó definitivamente a la Argentina.
- ⁴ *Nosotros*, año I, n°1, agosto de 1907, 13 a 19; n° 2, setiembre de 1907, 65 a 71; y n° 3, octubre de 1907, 137 a 142.
- ⁵ Todas las citas del drama fueron tomadas de Payró, 1956. Respecto de la periodización que señalo, pude decirse incluso que los primeros años de Payró en Europa no son más que el cierre o la prolongación de las proyecciones de su trabajo previo en Buenos Aires: además de *Pago Chico* y *Divertidas aventuras...* -que completan, como señalábamos, una serie iniciada con *El casamiento de Laucha*- Payró se dedica sin éxito a fundar una imprenta en Barcelona con el propósito de difundir la literatura argentina, y a recopilar y reeditar en libro trabajos periodísticos dados a conocer en la prensa porteña, entre 1897 y 1906 (*Violines y toneles*, las ya mencionadas *Crónicas* y *En las tierras de Inti*)
- ⁶ "Porque las contradicciones de Payró parecen culminar en una obra tradicionalmente dejada de lado: *El triunfo de los otros*. Allí se dramatiza el mundo de los primeros dramaturgos en proceso de profesionalización, pero concentrándolo sobre la pareja como núcleo irresoluto del Payró socialista y liberal" (Viñas, p. XXIX)
- ⁷ Tomamos la noción de "imágenes de escritor" de Gramuglio (1992); la que aquí analizamos en torno al protagonista de *El triunfo de los otros* puede verse como una variante de "la figura del escritor malogrado" que menciona Gramuglio (1992: 39), y, sin ser de ningún modo idéntica, se relaciona con algunas caracterizaciones de Bourdieu en torno al malditismo (1995: 203-204). En el título del trabajo hemos

preferido "victimizado" a "fracasado", entre otras razones porque esa segunda calificación, aunque aparece muchas veces en el texto de Payró, exigiría un deslinde cuidadoso respecto de la muy diferente imagen de artista que Gramuglio lee en el cuento "Escritor fracasado" de Roberto Arlt

⁸ Respecto del éxito de **Marco Severi** véanse Giusti, 16; González Lanuza 68-70; y Larra, 179. Respecto de las tareas de Payró como "asesor literario" de Jerónimo Podestá, véanse Foppa, 512; y Larra, 180

⁹ García (120) señala en otros términos la contradicción a que nos referimos

¹⁰ **Canción trágica** fue representada por la compañía de Juan y José Podestá, que integraron el reparto. **Sobre las ruinas**, rechazada primero por José, fue luego aceptada y representada por la empresa de Jerónimo Podestá, que también llevaría a escena el **Marco Severi**

¹¹ Carta a Alberto Gerchunoff, Bruselas, 25/4/1913, citada en González Lanuza, 83.

¹² **Anónimo**, de Julián Gómez, y **El triunfo de los otros** de Payró -o tal vez, mejor, **Triunfador**- parecen la misma obra

¹³ Verónica Delgado (1996) ha caracterizado mediante esas figuras -postas, relevos- la dinámica de sustitución solidaria que se da entre ciertas revistas literarias de entre fines del siglo XIX y principios del XX en Buenos Aires: el enfrentamiento -dinámica propia de un campo literario ya constituido- se minimiza o atempera en favor de una estabilidad de la comunidad de escritores todavía más deseada que efectiva

¹⁴ Debo a una atinada observación del Prof. Cristian Vaccarini el haber notado la conexión entre los dos episodios

¹⁵ Véase al respecto Zimmermann.

¹⁶ Se estudia con más detalle la relación de Lugones y otros escritores del período con ese pacto con el Estado en "El nacimiento del escritor argentino" (Dalmaroni).

¹⁷ Véase especialmente el parlamento de Bermúdez en que anuncia el cumplimiento de sus promesas: "Corrí a ver al ministro, al teatro.." (257), anunciado antes por Ernesto Viera: "Bermúdez vendrá con algo para Julián ¡un gran empleo, sin duda! (...) Y aún más... Con una carta del ministro de instrucción allanará todas las dificultades ¡y el drama subirá a escena!" (253-254). El hecho de que tal mecenazgo de Estado aparezca como demanda de los escritores podría sumarse a los argumentos que discuten la pertinencia para la literatura argentina del 900 de la categoría de "campo literario" tal como la piensa Bourdieu (especialmente 1995: 176, nota 1).

Bibliografía citada

Benichou, Paul (1981) **La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna**, México: Fondo de

Cultura Económica

Bourdieu, Pierre (1967). "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon et al **Problemas del estructuralismo**. México: Siglo XXI.

————— (1995). **Las reglas del arte**, Barcelona: Anagrama

Dalmaroni, Miguel (1996). "El nacimiento del escritor argentino: de Lugones al caso Becher", en **Cuadernos Angers-La Plata**, La Plata: Université d'Angers y Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, I, 1, 69-92.

Delgado, Verónica (1996). "Las revistas **La Biblioteca**, **El Mercurio de América**, **Ideas y Nosotros** en la constitución del campo literario argentino", II Coloquio La Plata-Rosario de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 17 al 19 de octubre, inédito.

Foppa, Tito Livio (1961). **Diccionario teatral del Río de La Plata**, Buenos Aires: Argentores y Ed. del Carro de Téspis

Gálvez, Manuel (1917). **El mal metafísico**, Buenos Aires: s/ref., 2ª ed.

————— (1961). **Amigos y maestros de mi juventud**, Buenos Aires: Hachette.

García, Germán (1961). **Roberto J. Payró. Testimonio de una vida y realidad de una literatura**, Buenos Aires: Nova.

Ghiraldo, Alberto (1943). **El archivo de Rubén Darío**, Buenos Aires: Losada.

Giusti, Roberto F. (1956). "El teatro de Payró", en Payró, 1956.

————— (1965). **Visto y vivido**, Buenos Aires: Losada.

González Lanuza, Eduardo (1965). **Genio y figura de Roberto J. Payró**, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Gramuglio, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen" en Tizón, Héctor et al. **La escritura argentina**, Santa Fe: UNL-Editiones de La Cortada.

————— (1994). "Lugones: La coronación imposible", en **Actas I Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí**, La Plata: Facultad de Humanidades, UNLP, 293-307.

Larra, Raúl (1960). **Payró. El novelista de la democracia**, Buenos Aires: La Mandrágora

Ludmer, Josefina (1993). "Introducción" a Cané, Miguel. **Juvenilia y otras páginas argentinas**, Buenos Aires: Espasa Calpe, "Colección Austral"

Payró, Roberto J. (1909). **Crónicas**, Buenos Aires: Rodríguez Giles

————— (1956). **Teatro completo**, Buenos Aires: Hachette. Todas las citas de **El triunfo de los otros** corresponden a esta edición.

————— (1984). **Obras**, Caracas: Biblioteca Ayacucho

Payró: los triunfos del escritor victimizado / Miguel Dalmaroni

Sarlo, Beatriz (1984) "Prólogo" y "Cronología" en Payró, 1984

Viñas, David (1986) "Prólogo" a Lafforgue, Jorge (comp). **Teatro rioplatense (1886-1930)**, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2ª ed

Weyland, Walter G. (1962) **Roberto J. Payró**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia

Zimmermann, Eduardo A (1991) **Los intelectuales, las ciencias sociales y el reformismo liberal: Argentina, 1890-1916**, Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales, "Serie Documentos de Trabajo, DTS 115"